

## NOS 150 ANOS DE MORTE DE BERLIOZ

*Elisabete M. de Sousa*<sup>1</sup>

Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa

Cumpriram-se no passado dia 8 de Março cento e cinquenta anos da morte de Hector Berlioz (1803-1869), tão grande na pele de compositor e maestro como na de crítico musical e teorizador. Entre todos os músicos do Romantismo terá porventura sido ele quem melhor e mais diversificadamente soube recriar a música enquanto lugar da vivência e da reflexão crítica do artista e enquanto espelho da maturação de uma estética. Não sendo um teórico à maneira de Wagner, Berlioz venceu com toda a transparência e rigor a estreita ligação entre o labor do criticar e o fazer da arte ao longo de um conjunto monumental de folhetins e artigos, em boa hora reunidos em dez volumes, cuja publicação terminará no corrente ano<sup>2</sup>. Ao longo da presente evocação trataremos à discussão o modo de apresentação e de representação do que designou por ideias poético-musicais, recorrendo a alguns exemplos retirados de composições e da produção crítica e teórica.

É conhecida a afirmação do compositor de que seriam precisos duzentos anos de vida para que a sua obra pudesse recolher uma aceitação consensual<sup>3</sup> e esta afirmação não estará longe da verdade. Se é verdade que

---

1 elisabetemdesousa@gmail.com

2 Hector Berlioz, *Critique musicale*, vols. I-IX, Paris: Buchet-Castel, 1996-2019.

3 Hector Berlioz, *Mémoires* (1870), Paris: Flammarion, 2000, reimpressão a partir da edição da Collection Harmoniques Paris: Flammarion, 1991 ; p. 541: “ Les choses et les hommes changent cependant, il est vrai, mais si lentement que ce n’est pas dans le court espace de temps embrassé par une existence humaine que ce changement peut être perceptible. Il me faudrait vivre deux cents ans pour en ressentir le bienfait.”

Gounod, Saint-Saëns, Dukas ou Chausson o defenderam e seguiram, não é menos verdade que Debussy, Ravel, Stravinsky e Boulez desconsideraram a sua inventividade. Boulez acusou-o de cultivar uma “estética do fundo da gaveta”<sup>4</sup> por Berlioz recorrer a matéria musical de obras anteriores para compor novas obras. Ora acontece, como veremos, que a utilização ou um novo tratamento de um tema previamente usado não pretende reutilizar composições anteriores na totalidade ou em parte por uma mera questão economicista ou por eventual falta de capacidade inventiva. O que está em causa é dar simultaneamente expressão e forma a dois instantes distintos de criação, os quais todavia são igualmente estádios evolutivos de uma mesma ideia poético-musical inspirada numa mesma fonte literária. De facto, na prática componística de Berlioz assistimos a um movimento de recordação e de repetição que corrobora curiosamente a proposta sua contemporânea de uma relação dialéctica entre recordação e repetição, formulada por Kierkegaard em 1844 nestes termos: “Repetição e recordação são o mesmo movimento, apenas em direcção oposta; pois aquilo que se recorda, foi, repete-se para trás; enquanto a repetição propriamente dita é recordada para diante”<sup>5</sup>.

Berlioz dá expressão artística a ideias poético-musicais, ou seja, ideias musicais de raiz poético-literária, as quais, aliás, resultam muitas vezes de um sentimento colectivo, pois permeiam o pensar de muitos artistas, de pintores a dramaturgos e poetas, actuando igualmente sobre a imaginação poética e musical do próprio compositor. Assim, a prática de composição berlioziana traduz a materialização em novas formas musicais do desenvolvimento de ideias poético-musicais em contínua fermentação. Tanto as ideias, nos seus diferentes estádios, como as formas musicais que continuamente transformou em cada um dos instantes de criação, foram tão impactantes nessa época como na memória musical do compositor.

Para resgatar do esquecimento a quase totalidade das obras de Berlioz, foi na realidade necessário um esforço notável de uma plêiade de musicólogos e maestros maioritariamente anglo-saxónicos, visível a partir da década de sessenta do século vinte, com destaque para nomes como o de Sir Colin Davis (1927-2013) e o de Sir John Eliot Gardner (1943-). No meio musical parisiense do seu tempo, ao contrário por exemplo do

---

4 Cf. Pierre Boulez, “...des tagada-tagada à longueur de page”, propos recueillis par Gilles Macassar, *Télérma Hors-Série: Berlioz, l’homme-orchestre* (Paris: 2003), pp. 85-86.

5 Søren Kierkegaard, *A Repetição*, introdução, tradução e notas de José Miranda Justo, Lisboa: Relógio d’Água, 2009, p. 32.

que aconteceu na Alemanha, muitas das composições de Berlioz foram recebidas com desdém e constituíram rotundos fracassos, o que o forçou a viver sempre do seu labor de colunista e folhetinista<sup>6</sup>. A notável excepção foi o mérito alcançado pela *Symphonie Fantastique*, *Épisodes de la vie d'un artiste*, Op. 14, cuja estreia em Dezembro de 1830 teve lugar apenas seis anos após a da 9.<sup>a</sup> Sinfonia de Beethoven, Op. 125. A *fantastique* foi imediatamente aclamada como um fantástico passo gigantesco a diferentes níveis, entre os quais salientamos quatro, não só por serem marcos incontornáveis do ponto de vista musicológico, mas por, com enfoque diverso, demonstrarem o papel fundamental da dialéctica entre recordação e repetição poético-musical em Berlioz. São eles os seguintes: a reinvenção da forma sinfónica beethoveniana através de uma estrutura em cinco movimentos concebida com um gigantismo que só viria a ser ultrapassado por Mahler e por Bruckner; a criação de uma frase melódica representativa de uma ideia poético-musical – a *idée fixe*, dotada de uma iteratividade e consequente capacidade de repetição e plasticidade ao longo de toda a obra; o conceito de música programática, possível pela invenção da *idée fixe*, cujo programa consiste na proposta ao ouvinte de uma história contada por música, um processo de narrativização musical que seria profusamente cultivado por Liszt e que constituiria ainda o cerne da produção orquestral de Richard Strauss até meados do século vinte; e a fundação de um modelo organizativo de orquestra assente em naipes de instrumentos, de dimensão e constituição flexíveis, que viria a formar a base de toda a orquestração sinfónica até Bruckner, Mahler e Dvorak, e obviamente da orquestra de Wagner, cujo uso do *Leitmotiv*, aliás, se filia na *idée fixe* berlioziana.

Em linhas muito gerais, o *Zeitgeist* musical vivido por Berlioz encontrava-se dominado pela aclamação da grandeza de génio de Mozart e de Beethoven e, do ponto de vista filosófico-estético, por uma simbiose entre o pensamento do primeiro Romantismo alemão sobre música, em particular o de Friedrich Schlegel, e a aceitação de uma essência metafísica da música de pendor schopenhaueriano, o que conduzia ao reconhecimento da superioridade da música em relação às outras artes quanto à sua capacidade expressiva. Prestes a entrar na última década do século dezanove, Walter Pater ainda proferirá o seguinte:

---

6 Paganini reconheceu a genialidade de Berlioz e ofereceu-lhe o equivalente a um ano de rendimentos para que pudesse dedicar-se unicamente à composição. *Roméo et Juliette* deve assim a sua existência a Paganini.

É a arte da música que realiza de modo mais completo este ideal artístico, esta identificação perfeita entre a forma e o conteúdo. Nos momentos consumados, a finalidade não se encontra distinta dos meios, ou a forma do conteúdo, ou o assunto da expressão; são inerentes e saturam-se por completo uns aos outros; e é, por conseguinte, para a condição dos seus momentos perfeitos, que todas as artes devem suposta e constantemente tender e aspirar.<sup>7</sup>

Quarenta anos antes, Kierkegaard afirmara que a obra de arte perfeita e consumada, teria de obedecer a critérios muito próximos dos enunciados por Pater – na música, matéria e forma terão de se interpenetrar de tal modo que é impossível separar uma da outra, e uma obra-prima terá de ser aquela em que a matéria trabalhada numa dada forma que lhe é exclusiva deverá simultaneamente ser apresentação e representação imediata de uma ideia ou conceito<sup>8</sup>. Também aqui o compositor francês se aproxima de Kierkegaard, já que Berlioz estava disso tão consciente que não só raramente repetiu uma forma musical como, quando o fez, não lhe deu em rigor a mesma apresentação, criando até formas tão idiossincráticas que dificilmente cabem nos modelos formais correntes.

O debate em torno da expressividade da música é conduzido por Berlioz magistralmente de duas formas: através da criação de composições muito próprias que comprovam a necessidade de novos géneros e formas musicais para exprimir e dar forma ao que ele designou por ideias poético-musicais; e através da sua teoria de instrumentação e orquestração que deu origem ao seu *opus 9* – o *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*<sup>9</sup>. Detenhamo-nos agora em alguns casos que revelam a posição de Berlioz quanto à coesão entre um texto-fonte de raiz literária e a partitura que materializa um processo de transformação de uma matéria musical que é também poética, pois esncontra-se na dependência da inspiração literária que a ela presidiu.

Em primeiro lugar, sublinhe-se que Berlioz revela estar consciente da especificidade do papel da música instrumental e do que ele designa

7 Walter Pater, “The School of Giorgione” (1877), in *The Renaissance, Studies in Art and Poetry* (3.ª edição, 1888), Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1980, p. 109.

8 Vd. “Os Estádios erótico-musicais ou o erótico-musical”, in Søren Kierkegaard, *Ou-Ou. Um Fragmento de Vida. Parte I*, tradução, notas e posfácio de Elisabete M. de Sousa, Lisboa: Relógio d'Água, 2013, p. 81-171; aqui, pp. 85-90.

9 *De l'instrumentation*, Paris: Le Castor Astral, 1994, segue o texto publicado em folhetim na *Revue et Gazette musicale de Paris* em 1843-1844 e em livro em 1855. Vd. igualmente New Berlioz Edition, vol. 24, Bärenreiter, Kassel, Basel, London, New York, Prague, *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, ed. Peter Bloom, Dez. 2003), BVK 1586.

por género musical expressivo<sup>10</sup>, no que diz respeito à produção de efeitos semelhantes aos da poesia. As hipotéticas dúvidas de Berlioz, tecidas em torno da sinfonia para vozes e coro *Roméo et Juliette*, Op. 79 de 1839, relacionam-se apenas com a impossibilidade de a música reproduzir exactamente os mesmos efeitos da poesia e não com a impossibilidade de a música poder ser tão eficaz quanto a poesia, ao nível da representação de uma ideia poética:

Mas talvez a música também tenha parecido ser indiscreta, ao ocupar uma parte tão grande na representação do [seu] poema. Não é imperioso que ela seja chamada a fazê-lo, e eu receava, confesso-o, que as longas partes sinfônicas não produzissem no auditório o efeito de longas secções de versos recitados num concerto entre as diversas partes de uma sinfonia. // As artes são irmãs, é certo, mas são irmãs ciumentas.<sup>11</sup>

O prefácio da primeira edição de *La Damnation de Faust*, Op. 111 de 1846, é o texto mais esclarecedor quanto ao modo como o músico comenta o seu *modus operandi* para interligar a música e a literatura através de ideias poético-musicais. Berlioz traça um paralelo entre a obra musical baseada numa fonte literária e a recriação literária de um tema ou de um *topos*, ao mesmo tempo que demonstra como esse trabalho de recriação literária ou musical dá lugar a uma composição nova e completamente original, seguindo em boa parte os ditames da arte poética. Daí que o desenvolvimento das ideias musicais e o afastamento em relação ao texto-fonte sejam inevitáveis e surjam como a condição necessária para que ele próprio possa criar uma obra de arte que é única entre todas as outras que se reclamem de idêntica inspiração. Assim, o desenvolvimento das ideias poético-musicais de Berlioz é descrito em paralelo com o desenvolvimento da lenda de Fausto na própria obra de Goethe a partir da tradição popular e literária:

---

10 “Um género particular de música completamente desconhecido dos clássicos, e que as composições de Weber e de Beethoven deram a conhecer em França há alguns anos, aproxima-se mais de perto do romantismo. // Chamar-lhe-emos género *instrumental expressivo*. // (...) nas composições de Beethoven e de Weber, reconhece-se um pensamento poético que se manifesta em todo o lado. É a música entregue a si própria, sem o socorro da palavra para lhe precisar a expressão; a sua linguagem torna-se então extremamente vaga e por isso mesmo adquire ainda mais poder sobre *os seres dotados de imaginação*.” In “Beaux Arts, Aperçu sur la musique classique et la musique romantique”, 22.10.1830, artigo de *Le Correspondant* in Hector Berlioz, *Critique Musicale*, vol. 1 – 1823-1834, Paris: Buchet/Chastel, 1996, pp. 67-68.

11 Carta a Emile Deschamps (1791-1871), de 31.10.1857, autor do poema de *Roméo et Juliette*, a propósito da recepção parisiense à segunda edição desta sinfonia, in *Correspondance Générale*, vol. V, p. 544.

O título desta obra, por si, indica que não se baseia na ideia principal do *Faust* de Goethe, visto que no poema ilustre, Fausto é salvo. O autor de *La Damnation de Faust* apenas pediu emprestado a Goethe um certo número de cenas que podiam entrar no plano que tinha traçado para si, cenas de irresistível sedução sobre o seu espírito. (...) Com efeito, é sabido que é completamente impraticável fazer a música para um poema de alguma extensão, que não tenha sido escrito para ser cantado, sem lhe infligir uma imensidão de modificações. (...) // Porque é que o autor, diz-se, fez a personagem ir à Hungria? Porque queria fazer ouvir uma peça de música instrumental cujo tema é húngaro. Confessa-o sinceramente. Tê-la-ia, aliás, levado a todo o lado, caso tivesse encontrado a menor razão musical para o fazer. Na segunda parte do *Faust*, não conduziu o próprio Goethe o seu herói a Esparta, ao palácio de Menelau? A lenda do Doutor Fausto pode ser tratada de todas as maneiras: é do domínio público, tinha sido dramatizada antes de Goethe; circulava sob diversas formas no mundo literário do norte da Europa, quando ele dela se apropriou; o *Faust* de Marlowe gozava mesmo, em Inglaterra, de uma espécie de celebridade, de uma verdadeira glória, que Goethe fez empalidecer e sumir<sup>12</sup>.

Contudo, o caso porventura mais extraordinário de ideia poético-musical em Berlioz é a figura de Perseu, pois não só domina a ópera *Benvenuto Cellini*, Op. 76 de 1838, como foi esta a personagem mitológica escolhida por Berlioz para definir a sua relação com a música. Em resposta ao pedido de Johann Christian Lobe para se definir como músico, Berlioz não se retrata como maestro ou como compositor, preferindo apresentar-se através de uma alegoria com comentários nitidamente autobiográficos. O episódio mitológico escolhido é o da libertação de Andrómeda por Perseu. Atente-se, então, neste excerto da carta a Lobe:

A música moderna, *a Música* (não estou a falar da cortesã com esse nome que por todo o lado se encontra), em alguns aspectos, é a Andrómeda antiga, divinamente bela e nua, cujo olhar ardente se decompõe em raios multicolores ao passar pelo prisma das suas lágrimas. Acorrentada sobre um rochedo junto ao mar imenso, as vagas vêm bater-lhe sem cessar e cobrir de limo os belos pés; ela espera o Perseu vencedor que virá partir-lhe as correntes e despedaçar essa quimera chamada Rotina, cuja goela a ameaça, lançando turbilhões de fumo empestado.

Creio, porém, que o monstro envelhece, os seus movimentos não têm mais a energia de outrora, os seus dentes estão em pedaços, as unhas gastas, as patas pesadas deslizam quando poisam na beira do rochedo de Andrómeda, e começa a reconhecer a inutilidade dos seus esforços para por aí subir, vai cair de novo no abismo, por vezes já se ouve o estertor da agonia. E quando

---

12 Cf. texto do prefácio, *La Damnation de Faust—Berlioz, L'Avant-Scène Opéra* 22, Paris: Éditions Premières Loges, 1995, pp. 60-61.

a besta morrer dessa feia morte, ao amante dedicado, o que restará para fazer à sua sublime cativa, senão nadar até ela, romper-lhe as amarras e, levando-a perdida de amor sobre as vagas, entregá-la à Grécia, correndo mesmo o risco de ver Andrómeda pagar tanta paixão com indiferença e frieza? Rir-se-ão inutilmente os sátiros das cavernas vizinhas do seu ardor ao libertá-la, gritar-lhe-ão inutilmente nessa sua voz de bode: “Ora deixa-lhe as correntes! Sabes lá se ela, livre, quererá entregar-se a ti? Nua e acorrentada, a majestade da sua infelicidade não é por isso menos inviolável.” O amante que ama tem horror a tal crime; quer receber e não arrancar. Não só salvará Andrómeda castamente, como depois de ter banhado com lágrimas de amor os seus pés mortificados por um abraço tão doce, dar-lhe-ia ainda asas, fosse tal possível, para lhe fazer crescer a liberdade.<sup>13</sup>

Ao utilizar esta alegoria a partir do mito de Perseu, Berlioz repete o gesto criativo que utiliza recorrentemente para criar as suas composições, a saber, a apropriação de uma ideia poética para ser trabalhada de acordo com a sua fantasia literário-musical. A má recepção das suas obras por parte do público e dos seus pares terá porventura potenciado a identificação de Berlioz com Perseu. O compositor vê-se então como o único a poder libertar a música moderna, personificada por Andrómeda, dos monstros que a querem prender, ou seja, dos agentes do meio musical que repetidamente levantaram obstáculos à exibição da música moderna, a sua. Repare-se como na alegoria, mesmo antes de Perseu libertar Andrómeda das correntes que lhe tolgem os movimentos, já os seus inimigos sucumbiram, como se tivessem olhado a cabeça da Górgona, à qual Perseu-Berlioz, ao invés, soubera escapar. Porém, Andrómeda não viverá submissa, como no mito original, sob o jugo de um esposo dominador, pois a paixão deste Perseu-Berlioz é tão livre quanto a beleza de Andrómeda-música moderna – nesse êxtase, ele devolve-a à Grécia e dá-lhe o lugar que merece entre a imortalidade dos deuses. E assim se distingue também entre Berlioz-crítico musical e Berlioz-compositor, distinção tantas vezes inconcebível para os seus contemporâneos, emergindo a música berlioziana plenamente livre e libertadora e imortalizável no panteão dos clássicos.<sup>14</sup>

---

13 Carta a Johann Christian Lobe, Leipzig, 28.11.1853, in *Correspondance Générale*, vol. VI, p. 406.

14 Praticamente toda a sua actividade enquanto compositor músico foi sustentada com os proventos obtidos com a escrita de colunas em periódicos parisienses de regularidade semanal e até bi-semanal, desde Março de 1832, entre as quais avulta o folheto *Journal des Débats* onde foi o *mardiste*, a partir de Fevereiro de 1835, a par de *Sainte-Beuve*, que era o *lundiste*.



Aliás, a fundição da estátua de Perseu graças ao bronze das restantes esculturas da sua oficina, que na biografia de Benvenuto Cellini determina a sobrevivência física e artística do próprio escultor, adquire progressivamente para Berlioz idêntico simbolismo, indo para além do tratamento temático e musical que lhe é dado na ópera homónima. Qual Cellini, Berlioz refunde o que compõe através de um processo de transformação temática e não de re-utilização, construindo uma obra de arte sobre outra anterior. O caso mais flagrante de transformação de uma obra musical noutra com a mesma inspiração literária é o das duas obras inspiradas no *Faust* de Goethe. A ideia poético-musical faustiana ganha novos contornos em dois momentos distintos da sua carreira, a fase inicial e a fase de maturidade, e de duas maneiras diversas, tornando-se ostensiva a procura pela expressão musical mais adequada e pela forma musical mais ajustada a cada estágio de desenvolvimento dessa mesma ideia de Fausto, cuja evolução, por ser individual e única, determinou a não adopção de um qualquer paradigma formal já experimentado por si ou por contemporâneos. A sua composição de estreia, *Huit Scènes de Faust*, Op. 1 de 1828, reflectira o entusiasmo do círculo romântico parisiense pela obra-prima de Goethe, tal como acontecera com as dezoito gravuras de Delacroix criadas entre 1826 e 1828. Se *Huit Scènes* contém obviamente apenas material poético retirado da primeira parte do *Faust* de Goethe, *La Damnation de Faust* apresenta uma dramatização musical inspirada nas duas partes do *Faust*. Vinte anos mais tarde, *Damnation* exhibe novas cenas, evoluindo em torno do grupo inicial de *Scènes*, protagonizadas por Faust ora contracenadas com Marguerite ou com Méphistophélès, com a singularidade de o libreto já não seguir agora simplesmente a tradução de Gérard de Nerval nem incluir versos do *Faust II*, preferindo Berlioz recorrer a versos da sua própria autoria para materializar essa sua ideia poético-musical faustiana. Inicialmente designada como *Opéra de Concert*, surge na versão final da partitura com o nome de *Légende dramatique*, o que, assinala-se, imortaliza as duas obras, a poética e a musical, e os dois criadores, Goethe e Berlioz.

Se regressarmos à carta de Berlioz a Lobe, podemos agora aprofundar a alegoria. Perseu-Berlioz não se apresenta diante de Andrómeda-música moderna apenas como detentor de um génio livre e libertador, mas também como compositor capaz de refundir toda a sua criação. Berlioz, libertador da música moderna por via da natureza livre do seu próprio génio, substitui as dádivas dos deuses no mito original pelos seus múltiplos talentos que o dotam de capacidade para ser compositor e crítico musical, homem de letras e maestro, teorizador e autor das suas



próprias memórias (e também de novelas musicais à semelhança de E.T.A. Hoffmann), tornando-se a sua própria obra uma fonte inesgotável de ideias poéticas e poético-musicais prontas a serem repetidas, nas palavras de Kierkegaard, recordadas para diante, na infinita possibilidade da eterna repetição. O processo de desenvolvimento de uma ideia musical a partir de uma fonte literária manifesta-se assim como um acto de recriação literária e simultaneamente de inovação musical, tendo Berlioz conduzido este procedimento até ao limite de encontrar uma forma musical para cada estágio de desenvolvimento da uma ideia poético-musical, como vimos no caso de *Faust*. *Scènes* e *Damnation* dão resposta a estádios de recepção do Faust goethiano distintos entre si, para Berlioz como para os seus contemporâneos, e por consequência representam estádios distintos da fermentação de uma ideia poético-musical e daí apresentarem-se sob formas marcadamente distintas.

No entanto, é Virgílio a figura literária que reconhecidamente atravessa toda a produção literária e musical de Berlioz. Em *Mémoires*, o poeta latino é a pedra de toque através da qual o leitor, pelos olhos do autobiografado, pode aferir o grau de ficcionalidade patente nas descrições de diferentes períodos da vida do compositor. Virgílio é citado de cor e a vida de Berlioz é explicitamente evocada como uma vida paralela à do poeta romano. Por exemplo, na atmosfera que preside à narração da estadia em Itália, após ter ganho o Grand Prix de Rome em 1830, predomina uma genuína *Sehnsucht* por uma natureza primordial de matriz virgiliana, na qual a recordação berlioziana da música, da poesia e da *Eneida* aprendidas com o seu pai quando era criança, se associa às vicissitudes dos heróis virgilianos<sup>15</sup>. A harmonia inicial entre Berlioz e os campos do Lácio emerge

---

15 “... Por vezes, quando em vez da espingarda eu tinha levado a viola, colocava-me no meio de uma paisagem em harmonia com os meus pensamentos, e um canto da *Eneida*, esquecido na minha memória desde a infância, despertava face ao aspecto dos lugares por onde me tinha perdido; improvisando então um estranho recitativo sobre uma harmonia ainda mais estranha, cantava para mim a morte de Palas, o desespero do bom Evandro, o cortejo fúnebre do jovem guerreiro que o seu cavalo *Aethon* acompanhava, sem arreios, a crina pendente, derramando grossas lágrimas; o terror do bom Rei Latino, o cerco do Lácio, cuja terra eu revolvía, o triste fim de Amata e a morte cruel do nobre noivo de Lavinia. // Assim, sob as influências conjuntas das recordações, da poesia e da música, atingia eu o mais alto grau de exaltação. Esta tripla embriaguez terminava sempre em rios de lágrimas derramadas em soluços convulsivos. E o que há de mais singular é que eu comentava as minhas lágrimas. Chorava por esse pobre Turno, a quem o hipócrita Eneias tinha retirado os seus estados, a sua amada e a vida; chorava pela bela e comovente Lavinia, obrigada a desposar o ladrão estrangeiro coberto do

metonimicamente como a primitiva harmonia dos povos do Lácio, antes da vinda de Eneias, chegando mesmo a ser posta em causa a autenticidade da *virtus* do herói virgiliano. É esse “chagrin virgilien” que permite o surgimento da distância de si para si, a necessária para comparar a sua situação com a das personagens da epopeia virgiliana, para depois ser capaz de inflectir rumo a uma tripla citação final, designada como “chaos de poésie”, na qual arrasta toda uma tradição literária, protagonizada por Virgílio, Dante e Shakespeare. Por seu turno, em *Les Troyens*, Op. 133, ópera em cinco actos composta entre 1855 e 1858, a recordação da *Eneida* de Virgílio transforma-se em ideia poético-musical materializada musicalmente. O compositor retira da epopeia virgiliana a inspiração temática para *Les Troyens*, embora não siga o texto com total fidelidade. Por exemplo, a história não se inicia *in medias res* e, para além da óbvia transposição de género, da epopeia para o modelo da ópera de números, Berlioz incorporou fontes da antiguidade grega sobre a Guerra de Tróia, a par de outras posteriores, designadamente, Racine e Shakespeare, para a composição desta *grand opéra*. Assim, ao mesmo tempo que fortaleceu a coerência da composição das personagens, abriu-lhes um novo espaço na linhagem da tradição literária ocidental convidando o público a reconfigurar a memória colectiva do mundo virgiliano.”

Ser músico e ser crítico ou ser maestro e teorizador musical, em Berlioz, é um todo que é sempre arte. E não é por não ter assinado nenhum texto que possa ser classificado como intencionalmente concebido como de natureza teórico-filosófica que se pode deixar de o considerar como o criador de uma nova estética musical e e um fazer música através da repetição que chega até nós também no modo como na reflexão deleuziana se estruturam os três tipos de repetição, pois, em Berlioz, fica para trás a repetição por hábito e a repetição por retenção na memória e tudo está em aberto nesse lance de dados criativo e experimental só possível no campo da infinita possibilidade de repetição eterna.

---

sangue do seu amado; lamentava a perda desses tempos poéticos em que os heróis, filhos dos deuses, usavam armaduras tão belas e lançavam preciosos dardos de ponta resplandecente com um círculo de ouro. Trocando em seguida o passado pelo presente, chorava as minhas mágoas pessoais, o futuro duvidoso, a carreira interrompida; e, caindo prostrado no meio desse caos de poesia, murmurando versos de Shakespeare, de Virgílio e de Dante: *nessun maggior dolore ... che ricordarsi... o poor Ophelia!... Good night, sweet ladies... vitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras...* deixava-me dormir. (M:202-3).” In *Mémoires*, pp. 202-203.